



Fraude.

José Tirado

La presència de la pintura al cinema travessa tota la seva història. De fet, és impossible obviar la influència que aquella ha exercit sobre infinitat de pel·lícules quant al tractament lumínic, cromàtic o compositiu. No és estrany doncs que autors com Jean-Luc Godard o Jacques Aumont situïn l'inici de la relació entre les dues disciplines a l'obra dels germans Lumière, i a partir d'aquí constatin l'efecte que ha anat exercint sobre Eisenstein, Murnau, Dreyer o Antonioni, fins arribar, per suposat, al cinema de la posmodernitat.

Probablement, la naturalesa visual d'aquestes arts és un punt de connexió evident, tot i que hi ha una sèrie de característiques menys notables que aproximen i separen la pintura i el cinema de la mateixa manera. En primer terme, caldria ressaltar que tant una com altra intenten reproduir, des d'una superfície plana, l'espai tridimensional. Així es confirma que pintura i cinema interpreten la reali-

tat a partir de reconstruccions convencionals i arbitràries.

Tot i així, la imatge cinematogràfica es presenta com un model més "realista" i concret que el pictòric, degut a l'inherent i automàtic procés de fixació química, temporal i sonora del cinema. Tal i com va indicar el teòric francès André Bazin, *el cinema ha incorporat un valor de gran importància que la pintura mai podrà aconseguir: la representació del temps*. M'agradaria anar encara més enllà i apostar per un aspecte fonamental del cinema que la pintura desconeix: el fora de camp. En una pel·lícula, allò que subsisteix a l'exterior dels marges és informació imprescindible, mentre que, en un quadre, mai podrem conèixer amb certesa què ens aporta el fora de camp. Així doncs, tot i que puguem imaginar què envolta al *Matrimoni Arnolfini* o a *Las Meninas*, no sabrem què hi ha al voltant dels límits d'un quadre d'El Bosco, de Giorgio de Chirico o d'Andy Warhol. Aquesta és, en definitiva, la distinció que feia Bazin

quan es referia a la pintura com *art centrípet* (ja que l'atenció se centra en l'interior del quadre) i al cinema com *art centrífug*, ja que remet constantment a allò que hi ha més enllà de la imatge.

Tot i així, aquest seguit de característiques que, *a priori*, situen el cinema en una posició de privilegi en relació amb la pintura serien, segons el teòric Rudolf Arnheim, un conjunt d'elements restrictius. Així ho explica al seu estudi *El cine como arte*: "*l'art comença allà on desapareix la reproducció mecànica; quan les condicions de representació serveixen per modelar l'objecte i no per representar-lo tal i com és*".

M'agrada pensar que la sensació de realisme que desprendgui una obra no serà mai garantia suficient, ni molt menys, per situar-la per damunt d'una altra obra artística. És el cas del cinema, en relació a la pintura. Però, sota el meu punt de vista, aquesta teoria tan estesa i acceptada en certs sectors crítics, fracassa des del moment que parteix de la premissa que elements com el muntatge o les transicions són únicament mecanismes tècnics i no elements de valor artístic i expressiu. A més, deuria afegir que, malgrat que resulti impossible dissociar el cinema de la pintura, és evident que, amb el temps s'han fet evolucionar els patrons heretats d'aquesta fins a transformarlos en altres exclusivament cinematogràfics. Finalment, o potser des d'un principi, hauríem d'haver previst que *cinema i pintura no representen, no intenten representar, l'espai, el temps ni la ficció de la mateixa manera; de fet, no utilitzen els mateixos mitjans*, tal i com apunta Jacques Aumont. Per tant, no té sentit que ens estaquem en el discurs d'Arnheim intentant analitzar la naturalesa artística del cinema en base als fonaments propis de la pintura; són dues disciplines diferenciades i amb entitat pròpia que requereixen d'altres vies d'estudi i teorització.

Però no és la meua intenció aprofundir en l'estudi teòric sobre la naturalesa artística de la pintura i el cinema. No per una manca d'interès, sinó per la densitat i dificultat del tema, sinó perquè l'autèntica intenció d'aquest article és analitzar de quines maneres i per quins motius la pintura apareix,

La pintura és una de les fonts de documentació bàsica per qualsevol director que intenti recuperar un fet històric, tant pel que fa a l'atrezzo, caracterització, vestuari, expressivitat, gestualitat i moviment corporal dels personatges com, sobretot, per reproduir amb coherència l'ambient estètic i visual de l'època

incideix i influeix sobre el cinema. En aquest sentit també s'han ofert infinitat de possibilitats, tantes com crítiques hi ha. Tot i així, aquests són els casos que considero més importants.

LA PINTURA APAREIX FÍSICAMENT DINS LA PANTALLA

Sovint trobem quadres que apareixen a un film com part de l'atrezzo. En la majoria de casos el seu valor és merament decoratiu, però n'hi ha d'altres, com succeeix als films de Rohmer o a *La edad de la inocencia* (Scorsese, 1944), on les pintures ajuden a descriure i identificar els personatges, els seus comportament, les accions o els ambients.

Tot i així, hi ha un tipus de quadre concret que ha adquirit, al llarg de la història literària, primer, i cinematogràfica, després, entitat pròpia. Sense cap mena de dubtes, estic parlant del retrat, el qual desenvolupa un paper fonamental tant a nivell narratiu com visual. La força figurativa del retrat ens remet de manera sistemàtica a la mort, a la representació pictòrica d'una persona desapareguda. Així, aquest camí per convocar a un personatge suposa generar un discurs al voltant dels fantasmes, tal i com demostren films com *Laura* (Preminger, 1944), *La mujer del cuadro* (Lang, 1944), *Rebeca* o *Vértigo* (Hitchcock).

No és casualitat que totes aquestes cintes siguin americanes, ja que el cinema dels Estats Units ha fet un magnífic treball, al llarg de la seva història, sobre la figura humana, i especialment sobre la femenina, a partir de l'absència, és a dir, a partir d'un retrat.

EL FILM COM A REPRESENTACIÓ D'UN QUADRE

Un altre mecanisme per reproduir físicament una pintura a la pantalla és l'anomenat *efecte quadre* (*tableau vivant* o *effeto-dipinto*). Mitjançant els actors, les actrius i l'atrezzo es posa en esce-

na un quadre concret, com per exemple la imatge de *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci, a *Viridiana* (Buñuel, 1961), *El Cristo Muerto*, de Mantenga, al final de *Mamma Roma* (Pasolini, 1962) o els carnivals de Tomás

continuació, existeixen altres opcions molt més fructíferes en les quals un corrent, una estètica o un fonament pictòric dominen tot un film, en conjunt, sense aparèixer ni un sol quadre al llarg del metratge.



Gutiérrez Solana a *Belle époque* (Trueba, 1992), entre moltes altres.

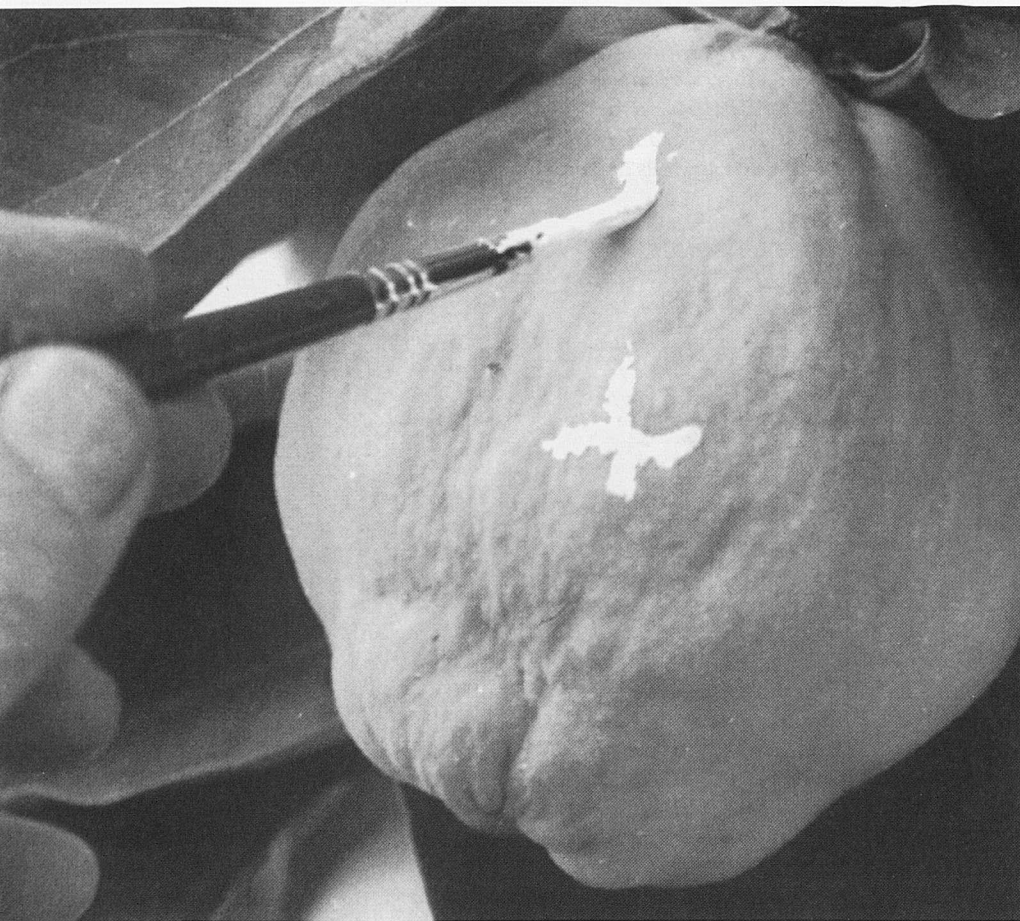
Aquesta és una de les primeres formes amb què el cinema pren la pintura com a referent. Tot i que no sembli gaudir de gaire interès, és cert que en comptades ocasions s'ha utilitzat l'efecte del *tableau vivant* per reflexionar sobre la representació pictòrica dins d'una altra representació, la cinematogràfica. Així, Fellini, Greenaway, Raoul Ruiz, Kubrick o, per suposat, Godard i Pasolini, han sabut recórrer al *tableau vivant* per posar en evidència l'artifici, la reconstrucció i la falsedat del cinema.

Tot i haver vist primer aquestes dues modalitats, cal dir que són, probablement, les opcions més evidents, senzilles i poc interessants. A més, no és necessari que el quadre aparegui físicament en pantalla per parlar de pintura dins del cinema. Com veurem a

LA PINTURA COM A PUNT DE REFERÈNCIA PEL CINEMA HISTÒRIC

La pintura és una de les fonts de documentació bàsica per qualsevol director que intenti recuperar un fet històric, tant pel que fa a l'atrezzo, caracterització, vestuari, expressivitat, gestualitat i moviment corporal dels personatges com, sobretot, per reproduir amb coherència l'ambient estètic i visual de l'època. I és que l'espectador té un referent visual tan marcat sobre determinats personatges cèlebres i fets històrics, que ja han passat a formar part del seu imaginari com iconografies precises. Així, en casos com el cinema religiós, les superproduccions ambientades a l'època clàssica, l'antic Egipte o l'Europa d'inicis del

D'aquesta manera la pintura s'integrava al cinema per a adquirir una nova dimensió artística i obria un nou camí a artistes futuristes, dadaistes, cubistes, etc., com ara Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray o L'Herbier



s.XIX, el cinema depèn de la pintura per aconseguir una sensació de realisme i fidelitat històrica. Malgrat tot, hi ha casos en els quals els directors juguen, precisament, a transformar i falsejar aquesta iconografia, com Kubrick demostra a *Barry Lyndon* o Rohmer al peculiar film *Perceval le gallois*.

En aquest sentit, cal aclarir que no és necessari que el film reproduïxi explícitament el passat històric per sentir la influència d'una estètica determinada. De fet moltes pel·lícules adquireixen, ja sigui conscientment o inconscient, el caràcter visual de l'època en la qual han estat realitzades. Així, *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick), que va ser realitzada l'any 1968, rep la influència visual de l'art minimal americà de Morris Louis, Kenneth Noland o Barnett Newman (tant pel que fa al plantejament filmic lineal com a la composició escènica: plena de formes rectilínies, estructures geomètriques i colors primaris), així com l'efecte de la psicodèlia i el pop

art dels seixanta, liderat per pintors com Albers, Bridget Riley, Victor Vasarely, Yaacov Agam o Frank Stella.

Un altre exemple seria el de les noves onades cinematogràfiques europees que, en evolucionar de forma paral·lela als corrents pictòrics de postguerra, parteixen dels mateixos supòsits formals. Finalment, és evident que el cinema *postmodern* d'autors com Lynch, Cronenberg, Kitano, Haneke o Egoyan està profundament marcat per l'estètica actual del videojoc, la vídeo-instal·lació o l'art digital.

LES AVANTGUARDES CINEMATOGRAFÍQUES: UNA NOVA PROPOSTA PER UNIR PINTURA I CINEMA

Per a molts artistes de la segona dècada del s.XX, l'incipient mitjà cinematogràfic oferia una nova via d'ex-

pressió gràcies al moviment. Així, pintors cubistes, figurativistes o abstractes van començar a crear, sobre la pel·lícula de cel·luloide, formes i colors que, en moure's, generaven composicions totalment rítmiques i musicals. És el cas de *Symphonie Diagonale* (Viking Eggeling, 1921-24) o *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, 1924).

D'aquesta manera la pintura s'integrava al cinema per a adquirir una nova dimensió artística i obria un nou camí a artistes futuristes, dadaistes, cubistes, etc., com ara Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray o L'Herbier. Així mateix, aquest seria el punt de partida per avantguardes cinematogràfiques tan importants com l'expressionisme o el surrealisme i, fins i tot, arribaria a influir, ja cap als anys seixanta, sobre les neoavantguardes liderades per Andy Warhol.

Malgrat la seva importància, aquesta és una de les connexions entre cinema i pintura a la qual menys atenció s'ha dedicat, ja que es considera enclavada en un context artístic i històric sense continuïtat. No obstant, crec que van saber incorporar nous valors en l'evolució del cinema, ja que van contribuir a canviar el sistema perceptiu de l'espectador cinematogràfic i el van fer pensar en l'obra d'art total (amb sentit wagnerià), apostant per la transversalitat i la unió de les diferents disciplines artístiques. Però, sense cap mena de dubtes, la seva gran aportació va ser el fet d'aconseguir que el cinema es despregués, en gran mesura, del sentit estrictament narratiu, hereu de la literatura naturalista, i l'apropés al caràcter figuratiu i visual de la pintura.

Tot i que aquesta corrent no va evolucionar com hagués estat desitjable, és important que encara avui en dia es treballi la vessant figurativa del cinema. Segons va explicar Peter Greenaway a una entrevista realitzada per *Positif*, "*la nostra cultura és tradicionalment més literària que pictòrica, i el nostre cinema, en conjunt, més narratiu que visual*". Sembla ser que així pensen també Jean-Luc Godard o Chris Marker, que en els seus últims treballs han procurat donar la volta a aquest ordre.

EL TRACTAMENT DEL COLOR

Al llarg de la història del cinema s'han donat importants experiències en el tractament del color, des dels cineastes primitius que viraven a blau, vermell o verd la pel·lícula de cel·luloide, passant per Abel Gance, Dreyer o Antonioni.

No obstant allò que realment m'interessa és analitzar de quina manera el tractament del color propi de la pintura s'ha traslladat a la pantalla. Els films que més s'han aproximat a aquesta artificialitat cromàtica són els americans. Degut a l'ús del *Technicolor*, els films de Hollywood, adquireixen una gamma eminentment antinaturalista, i desenvolupen, durant els anys cinquanta i seixanta, una plàstica típica de postal, que consisteix a exagerar el color original dels objectes, paisatges i decorats. Sense necessitat de recórrer únicament a l'extravagància estètica del musical o a casos tan obvis com *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), podem pensar en el tractament cromàtic dels films de Vincente Minelli, Joseph Mankiewicz, Douglas Sirk o Alfred Hitchcock, i comparar-los amb quadres de Gauguin, Van Gogh o Matisse per comprovar-ho.

L'ARTISTA COM A PUNT DE PARTIDA

Hi ha gran quantitat de films que parteixen d'una base argumental relacionada amb l'entorn de l'artista. Entre aquests tipus de pel·lícules basades en la figura d'un pintor (ja sigui real o fictici, conegut o desconegut) trobem algunes de les millors reflexions sobre la manera amb què la pintura incideix al cinema, però també algunes de les pel·lícules de menys interès. Entre aquestes últimes es compten les cintes que tan sols pretenen fer una biografia a partir del drama personal d'un artista, sovint mostrant-lo com un personatge controvertit, atormentat per la seva creativitat, fracassat, polèmic, solitari i en conflicte continu amb la societat. No hi trobem, doncs, una voluntat d'aprofundir en la relació de



les dues disciplines, sinó de filmar únicament un biopic d'acció. A més, films com *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *A season of Giants* (Jerry London, 1991), *Sobrevivir a Picasso* (James Ivory, 1996) o *Goya en Burdeos* (Saura, 1999) solen tenir un dubtós valor històric i sociològic, ja que exageren i dramatitzen extremadament la figura de l'artista.

Però, com comentava anteriorment, aquesta mateixa base argumental ha donat, també, alguns dels millors resultats pel que fa al tractament de la pintura dins el cinema. Són films que deixen de banda l'acció que pugui o no contenir la biografia de l'artista per passar a centrar-se en el propi treball dels pintors. Partint de la seva obra es reflexiona sobre l'exercici del cineasta, sobre el propi cinema; es representa l'acte de creació cinematogràfica a través de l'acte de creació pictòrica, al mateix temps que és plantejat com un procés evolutiu, diari, constant, ritual i metòdic.

Però probablement, al llarg d'aquest transcurs afloraran algunes dificultats que el pintor ha d'anar superant, posant a prova la seva paciència i tenacitat. Aquesta sèrie d'inconvenients, al cap i a la fi, serveixen per suscitar el diàleg sobre la problemàtica de la representació visual i de l'es-

tatut de l'obra artística, demostrant que allò que realment importa és el procés de creació i no tant el resultat final. En definitiva, en aquests films, la pintura esdevé una metàfora del cinema i, especialment, d'un concepte imprescindible: la posada en escena. Per fi hem arribat doncs a l'autèntica conclusió a la qual ens ha de portar el tema, *parlar de pintura i cinema significa parlar de posada en escena*.

Alguns d'aquests interessants i valuosos films, entre molts altres, serien *Van Gogh* (Resnais, 1948), on el marc cinematogràfic se situa al nivell del quadre pictòric i s'integren els llenguatges de les dues disciplines artístiques; o un dels capítols de la pel·lícula *Lossueños* (Kurosawa, 1990), on s'introdueix la tècnica digital (tal i com va fer Rohmer a *La inglesa i el duque*) amb la intenció d'integrar la pintura al cinema; *La bella mentirosa* (Rivette, 1991); *El contrato del dibujante* (Greenaway, 1982); *Fraude* (Welles, 1973) o *El sol del membrillo* (Erice, 1992). Pel·lícules que, tot i les seves diferències, guarden molta relació entre elles. Així, tant al film de Rivette com al de Welles s'aprofunditza en la relació que s'estableix entre el pintor i la model, a partir del joc que ofereix la realitat i la ficció. Mentre que, per exemple, als films de Greenaway i Erice es recull l'obsessió per representar el temps i el moviment.

EL SOL DEL MEMBRILLO I FRAUDE: DOS EJEMPLOS DE POSADA EN ESCENA

La pel·lícula d'Erice posa en imatges el principal somni del pintor Antonio López. La il·lusió d'aquest artista hiperrealista de gran transcendència és pintar els raigs de llum que es filtren entre les fulles d'un codonyer que ell mateix va plantar.

Partint d'aquest pretext, Erice mostra el treball sistemàtic, metòdic i ritual del pintor, de manera pausada, com si es tractés d'una lenta i agònica derrota contra la fugacitat del temps i de la llum solar. El pintor està condemnat, des del principi, a ser vençut per

l'inalterable procés de maduració del codonyer, que li obligarà a modificar constantment la seva obra fins a haver d'abandonar-la. L'arbre és l'eix estructural del film; al voltant seu graviten els personatges i les històries que donen forma a la pel·lícula. Allò que inicialment semblava ser un documental d'art acaba convertint-se, poc a poc, en un metafòric poema sobre la rutina, la família, els costums i els records, en definitiva, sobre el propi procés evolutiu de la vida. Tal i com Erice ens explica, *"la pel·lícula parteix de les coses tal i com són per arribar a una altra dimensió"*.

Jo afegiria una dada més, i és que arriba a aquesta dimensió mitjançant, únicament, plans fixos sobre l'entorn del pintor, el codonyer, la casa i el taller com si, paradoxalment, es tractessin d'espais buits i naturaleses mortes que, a partir de figures com la dona, els amics o els treballadors polonesos s'omplen de vida. Li basta igualment amb el silenci, amb els petits sorolls i amb el so d'una ràdio per captar aquesta realitat; la realitat d'Antonio López i Víctor Erice, que consisteix a esperar que les coses quotidianes, les coses que l'envolten, com el jardí, els arbres o el paisatge urbà, evolucionin per si mateixes. És la forma amb què el director representa la realitat: a partir de petits fragments de la vida diària, tal i com va demostrar al seu anterior film *El sur* i al recent i esplèndid fragment de *Ten minutes older-The trumpet*.

Mentre la pel·lícula avança és inevitable sentir-se envaït per la sensació de que Antonio López és, al cap i a la fi, l'*alter ego* del director (en molts sentits). Ho és, en primer terme, per les similituds entre Antonio i Erice. Així, aquesta obsessió del pintor per captar i treballar amb la llum ens evoca algunes de les anteriors obres del cineasta i, molt especialment, al treball lumínic portat a terme a *El Sur*. Probablement es tracti d'una obsessió comú a molts artistes; de fet pintors com Poussin, Velázquez o Chardin, i cineastes com Murnau o Dreyer van reconèixer també aquest desig. Arribat a aquest punt la reflexió és inevitable: el cinema, a diferència de la pintura, sí que pot captar, i de fet ho fa de manera mecànica, allò impalpable i efímer com és la



fugacitat de la llum. L'expressió transitòria de l'objecte artístic, la voluntat de pintar el moment quan el sol incideix sobre el codonyer, acabarà sent una tasca impossible per a Antonio López, però no per a Erice que, en un magnífic joc metafòric, substitueix la mirada i els mitjans pictòrics pels cinematogràfics. Cap al final del film, mitjançant una càmera i una llum artificial, demostra en un sol pla carregat de significat i malenconia, que el cinema pot captar allò que la pintura no aconseguirà reproduir mai.

I, en segon terme, el pintor és *l'alter ego* del cineasta, perquè aquest se serveix de la presència d'Antonio per parlar i reflexionar sobre cinema. Hi ha una preciosa sèrie de seqüències on el pintor, situat davant del seu quadre reflexiona, primer amb el seu amic, després amb la parella de mecenes japonesos i, finalment, amb els seus familiars, sobre la perspectiva, la composició de les figures, el centre òptic del quadre, les línies imaginàries que l'organitzen, els aires, el punt de vista, la distància respecte l'objecte pintat, la simetria de les formes, la distribució i el pes dels cossos. Al cap i a la fi, s'està parlant de la posada en escena cinematogràfica i del mode de compondre el pla, mitjançant un llenguatge compartit per les dues disciplines. A la revista francesa *Cahiers du Cinéma* es publicà, fa uns anys, aquesta sàvia sentència: "*Necessitàvem la pel·lícula d'Erice per aprendre una altra cosa, d'una manera diferent, més serena, sobre les relacions entre la pintura i el cinema*".

Per tant, *El sol del membrillo* és un film absolutament necessari ja que, entre altres coses, troba la solució al gran problema que Robert Bresson atribuïa al cinema. Segons el mestre francès, *si el cinema volia convertir-se en art, havia de posar en escena el gest manual*. I és que, el gest del pintor és fonamental en el seu treball; amb el gest combina els colors, toca els materials, difumina i dona forma a l'obra. Així mateix, el gest també és fonamental pel cineasta. En un sentit més figurat, el gest del director ve a ser la seva presència, és a dir, la seva empremta al film.

Erice omple la pantalla, mitjançant rigorosos primers plans, amb els ob-

jectes, les textures i els sons derivats del treball de l'artista. Així, de nou, a través del gest del pintor mentre passeja el llapis sobre la tela o mentre mescla els colors sobre la paleta, Erice mostra el treball manual del cineasta.

Sense cap mena de dubtes aquesta empremta també és present a *Fraude*, però en aquest cas la presència de Welles s'expressa a través de la moviola i el muntatge. Aquesta obra, realitzada cap al final de la seva carrera, pot ser entesa com el film pòstum d'un autor que al llarg de la seva filmografia havia reflexionat de manera sistemàtica sobre l'enfrontament entre realitat i ficció.

Fraude adquireix la forma del gènere que, avui en dia, es coneix com *documental de creació*. Es tracta d'un fals documental on el director convoca a Elmyr De Hory, un dels més famosos falsificadors de tota la història, a Oja Kodar, una suposada model de Picasso i esposa del cineasta, i a ell mateix, per explicar una història d'enganyos.

Orson Welles parteix d'un material previ rodat per François Reichenbach, l'any 1968, sobre Elmyr d'Hory, un pintor americà, famós per haver falsificat infinitat de quadres de Modigliani, Picasso o Matisse. El director es decidí a rodar el film després de que a Estats Units sortís a la llum el cas d'un altre impostor: Clifford Irving, biògraf d'Hory i acusat d'inventar-se la biografia de Howard Hughes.

A partir d'aquestes dues històries, Welles va fer un importantíssim treball de muntatge per combinar el material inicial filmat per Reichenbach amb altre filmat per ell mateix. Això cal afegir el valuós i enriquidor autoretrat que el director inclou a la pel·lícula. Així, si l'hàbitat del pintor és el taller, el del cineasta és, sense cap mena de dubtes, la sala de muntatge, tal i com també ens proposa Jean-Luc Godard a *Histoire(s) du cinéma*. És l'escenari principal de la narració, el lloc des d'on es dona forma al film, des d'on es pinta, amb imatges, una història màgica, fantàstica i enganyosa.

També d'aquesta manera Welles demostra, com ja havien fet els cineastes soviètics d'inicis de segle, que la moviola permet crear una realitat

il·lusòria mitjançant la continuïtat significativa dels plans. Probablement, el millor exemple d'això sigui la còmica seqüència en la qual Picasso manté un fals *affair* amb Oja Kodar.

Aquesta dualitat entre allò que és realment cert i allò que és completament fals va ser un dels eixos temàtics dins la filmografia d'Orson Welles. Al llarg de la seva obra havia procurat confondre els fets narrats amb una pretesa sensació de realitat documental que no deixava de ser una altra ficció. De fet, no és casual que el seu gran somni fos poder representar *El Quixot*, la màxima història sobre la irrealitat.

És probable que després de tota aquesta explicació algú es preguntï quina importància juga la pintura dins d'aquesta pel·lícula. És probable que algú només trobi la relació a través de l'efecte de *trompe l'oeil*. No obstant, la pintura està tan present com ho estava al film d'Erice, ja que ho realment important és que *Fraude*, com *El sol del membrillo*, parteix de la pintura per reflexionar sobre el cinema. No obstant cadascun d'aquests films arribarà a conclusions totalment oposades. Mentre que la cinta d'Erice proposava que el cinema és un mitjà capaç de captar una realitat tan precisa com la llum solar, el film de Welles ens planteja tot el contrari: el cinema és el principal mecanisme per crear ficcions, impostures, i falses realitats.

Probablement, una altra reflexió d'igual importància, present també a *Fraude*, és el treball que, mitjançant fotografia, pintura, cinema, etc., es desenvolupa al voltant de la imatge, en el seu sentit més ampli. Com s'ha pogut comprovar al llarg del discurs, l'estudi sobre la relació entre cinema i pintura està sent envaït per facetes com la fotografia, el vídeo art, el videoclip, la televisió o la publicitat. Disciplines que, des del meu punt de vista, no poden ser ignorades, sinó que han de ser integrades dins el debat; s'han d'ampliar els marges, s'ha de deixar de parlar d'interrelació exclusiva entre dues arts visuals com pintura i cinema per passar a pensar en el concepte d'imatge, en sentit global. ■